

строение мира и в этом смысле являющейся оборотом определенной возможности. Совпадение некоторых точек, создающее определенную конструкцию мира, означает, что ряд точек не совпали в действии сгибания плоскости. Это принципиальное несовпадение и является не-совозможностью. Не-совозможность здесь является не только исходной организацией строения мира, но и местом откладывания Различия. Топологическое сгибание-собираение может как вести, так и не вести к собиранию тех или иных точек сингулярности.

Очерченная выше топология, до некоторой степени описывает и способ существования телесности. Тело, как тело без органов, можно представить как плоскость, которая в своем сгибании наталкивается на себя и так определяет себя. Точка, в которой происходит столкновение тела с самим собой, по сути, является одной точкой, точкой События или сингулярности, определяющей способ телесности. Эта единственная точка в своей сериации или, другими словами, в своем «дрейфе» создает одну пролиферированную точку или, что одно и тоже, серию точек. Эта серия в первую очередь является серией опыта касаний тела к самому себе и лишь впоследствии в результате такого опыта эта серия распадается таким образом, что одна точка, оформившаяся в результате столкновения тела с собой, становится множеством, дублируя множественность возможностей сгибания плоскости тела.

Автор, конечно, далек от мысли, что в этой небольшой статье удалось раскрыть все возможности понимания сингулярности. Вместе с тем, очевидно, что данное понятие предоставляет возможность для нового понимания целого ключевых для философии вопросов. Кроме того, понятие сингулярности обнаруживает свой эвристический потенциал, демонстрируя возможность продуктивного и разнообразного сочетания с целым рядом других современных понятий.

«ПРИЗРАКИ КИНО»: ОБИТАЕМЫЙ ГОРОД

А. В. Севастеев

кандидат философских наук, заведующая учебно-методическим сектором, ученый секретарь Ученого совета Гуманитарного университета, г. Екатеринбург

... В кино ходят для того, чтобы дать
облик и слово обитающим в себе призракам...
Жак Деррида

В одном из своих последних интервью, опубликованном в апреле 2001 г. журналом «Cahiers du cinéma» (№ 556), Жак Деррида

признался, что с недавних пор стал рассматривать феномен кино с точки зрения его принципиальной призрачности¹³⁶. Речь шла, безусловно, не о фантомах или привидениях, которые могли бы сами по себе послужить темой для кинофильмов (например, в хоррорах, фэнтези или т. п.). Идея Деррида состояла в существовании особой структуры кинообраза, которая, по убеждению философа, «является насквозь призрачной». Но еще оставались вопросы о том, как существует кинообраз? В какое пространство он помещается? Как представляется?

Обращаясь к разным философским системам, мы сталкиваемся с неоспоримым фактом: каждая из них в период своего формирования нуждалась в определенном месте, пространстве для представления. Мысль человека, в принципе, в силу своих специфических характеристик, требует образного выражения. Для того чтобы мы могли размышлять, нечто должно задавать границы самому ходу нашей мысли, обуславливать рельеф даже сугубо аналитических суждений. Конечно, соглашаясь с уже доказанными теориями, мы не упускаем из вида языковые особенности процедуры мышления. Но дело не только и не столько в самом факте наличия языка. Проблема заключается в специфике его формирования. Любая языковая система выстраивается в рамках своего особенного ландшафта (если воспользоваться термином Валерия Подороги)¹³⁷. Философская мысль, таким образом, не является исключением, равно как и любое другое мировоззрение, в том числе, кинематографическое¹³⁸.

Да, мы признаем за кинематографом статус самостоятельного мировоззрения. Но точнее будет сказать, что кинематограф обладает собственными (не всегда одинаковыми для разных кинематографистов) средствами выражения характерного для него мировосприятия. Кроме того, важно чье именно мировоззрение (а, значит, мировосприятие) выражает отдельный кинофильм. Однако есть и некие общие характеристики. В частности, кинематограф не позволяет мыслить и выражать свои мысли не пространственно. Даже если мы имеем дело с новаторским кино (арт-хаусом, например), поставившим своей целью «уловить время» или «разбить его мгновения» в кадре на вещные осколки, ни с чем не сопоставимые, речь, как минимум, идет о некотором пространстве кадра. Далее выстраивается личная (вполне призрачная) мифология режиссера, которая использует в качестве подручного материала не только различные составляющие

¹³⁶ Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/> (дата обращения: 10.12.2012).

¹³⁷ Подорога В. Выражение и смысл (Ландшафтные миры философии: С. Кьеркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка). М.: Ad Marginem, 1995.

¹³⁸ Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

кинореальности, но актеров, гримеров, операторов и других участников кинопроцесса, также как кинопленку, декорации или съемочное и монтажное оборудование. (Например, у Яна Шванкмайера в его «Игре с камнями» (1965), «Конспираторы наслаждения» (1996), «Алисе» (1988) и др. работах присутствует попытка создания собственной мифологии; режиссер словно «генерирует» кинопространство посредством различных вещей, объектов, персонажей, событий и т. д.).

Не случайно мы начали статью с обращения к одному из последних интервью Жака Деррида. В нем журналисты Антуан де Бек и Тьерри Жуссо затронули тему взаимосвязи кино с особым видом переживания, на которое ссылается философ, а именно «переживанием призрачности». Долгое время Деррида занимали феномены, которые, казалось бы, не имели прямого отношения к кинематографии. Но вот он обратился к вопросам телемедиа, выпустил книгу «Эхография телевидения» (беседы с Бернаном Штиглером о телемедиа). Наконец, Сафаа Фати снял фильм «Со стороны Деррида», а потом философ и режиссер вместе написали книгу «Снимать слова», в которой Деррида вплотную подошел к онтологии кино. Не являясь кинолюбителем (по своему собственному признанию), он размышлял о тех экранных призраках, встреча с которыми непреодолимо желанна для любого кинозрителя. Каждый раз, приходя в кинозал, говорил Деррида, зритель погружается в таинство медиации, поскольку только через общение с «кино-призраками» как посредниками между реальным и воображаемым миром он может достичь идеальной идентификации.

Но только ли о зрителе идет речь? Разве режиссер, снимая тот или иной фильм, не окунается в манящий призрачный мир особого восприятия? Или актер, вживающийся в кинообраз, неужели он не отдается во власть ни с чем несравнимого переживания? Чтобы ответить на часть заданных вопросов, мы возьмем на себя смелость высказать несколько суждений, построенных на материале кинематографа.

Для начала определимся с нашим пониманием центрального понятия некоторых работ Деррида. Призрак – то, что не является окончательно ни живым, ни мертвым. В равной мере призрак существует и не существует. Для него, как для вечно ускользающего места Жюль Делеза никогда не находится пассажира. В то же время ни один пассажир не в состоянии на самом деле занять место, которое всегда оказывается призрачным¹³⁹. Призрак – это тень, воспринимаемый двойник реальных или воображаемых людей, событий, ситуаций, мест. В равной мере мы можем говорить о призраках времени, призраках пространства. Даже когда речь идет о совершенно конкретных событиях или людях, когда они

¹³⁹ Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum Philosophicum*. М.: Паритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.

представляются (воспринимаются после момента завершения ситуации, в которой существовали в определенном виде), подразумеваются призраки. Еще раз подчеркнем, что в данной работе мы не ставим своей целью развести такие понятия как призраки, фантомы, привидения, плоды воображения, мечты, сновидения, грезы. Все они объединяются принципиальным свойством *призрачности* – *неуловимости во времени и пространстве*.

В отношении кино призраком является любая цепь представляемых событий. Время и пространство кино имеют свои специфические особенности. Вне зависимости от того, имеем мы дело с художественным кино или документальным, заснятые в нем события либо никогда не существовали, то есть явились плодом воображения сценариста и режиссера, либо они существовали, но не в том времени и пространстве, в каком мы имеем возможность их воспринять.

Например (теоретически), мы всегда можем посетить город (конкретное место), где проходили съемки заинтересовавшего нас фильма. Но мы никогда не окажемся там одновременно с событиями и героями, о которых повествует фильм. Город как место съемок при этом будет для нас предельно реальным. Но даже если мы окажемся в нем одновременно со съемками, нам все равно не будет доступна «реальность» кинофильма. Мы не сможем в нем сами участвовать, а актеры или режиссер, с которыми нам, возможно, удастся переговорить, в самый момент разговора уже не будут непосредственными участниками кинопроцесса. Мы будем общаться с людьми, рефлексирующими над своей ролью или над своим кинопроектом.

Несомненно, существует город Санкт-Петербург, где в 2005 г. снимался фильм режиссера Сергея Потемкина «Город без солнца» с Сергеем Безруковым в главной роли. Но таким, каким представлялся этот город главному герою, мы реально его никогда не увидим. В рамках киносюжета молодой художник проживает, фиксируя в фотографиях, остаток жизненного пути, отмеренного ему развитием неизлечимой болезни. Именно для него Питер оказывается мутно-серым «городом без солнца», нерадостным и невеселым последним пристанищем, городом-могильником, городом-настроением безысходной скорби и безвозвратно утраченного жизненного времени, местом не пройденного пути, откуда он уже никогда не сможет вырваться. Для режиссера город Санкт-Петербург оказывается не только съемочной натурой или незаменимым набором архитектурных декораций. Город становится самостоятельным персонажем кинофильма. Нигде в другом месте не могли бы создать такого впечатления дома, набережные, кварталы. Как зрители, смотря кинофильм, мы воспринимаем именно этот город и происходящие в нем события, переживаем (каждый по-своему, конечно)

все кадры трагедии, связывающие разных персонажей. Мы поражаемся чудовищной и удивительной одновременно идее главного героя – создать фото-свидетельства собственного угасания и смерти; наблюдаем, как он умудряется сделать личную смерть публичным достоянием, превратив в произведение искусства. При этом мы понимаем, что ни в каком другом городе такая идея не могла бы ни возникнуть, ни быть реализована. Только Питер с его особой плотностью атмосферы и колоссальной пропастью, пролегающей между фасадами великолепных дворцов и мрачной изнанкой дворов-колодцев, допускает как величайшие взлеты фантазии, так и глубочайшие падения духа главного героя. В конце концов, как будто лично мы присутствуем на открытии выставки фотоснимков, устроенной друзьями героя после его смерти под открытым небом: в импровизированном шатре, огороженном стенами-ширмами, сделанными из белой простыни. Но все, что мы видим – всего лишь призраки. Когда фильм запущен в прокат, таковых уже не существует на месте, где находилась съемочная площадка (единственное, если можно так выразиться, «реальное» время существования событий и героев кинофильма). Скажем более, даже во время съемок режиссер и актеры уже имели дело с призраками, поскольку сюжет строился на вымышленной череде событий, задействовал придуманных и воссозданных в ходе съемок участников. То же самое можно сказать и о документальном кино, при просмотре которого мы наблюдаем призраки событий, которые когда-то произошли, но уже давно, иначе как на киноплёнке, не поддаются восприятию.

Кинематографический опыт – в этом мы не можем не согласиться с Деррида – всецело пронизан призрачностью. К какому бы жанру ни относился фильм, просматривая его, мы всегда будем иметь дело отчасти с некоторой *реконструкцией опыта*, призрачного уже потому, что мы никогда не сможем его пережить в исходном виде. Даже технические особенности киносъемок работают на увеличении процента призрачности. Ни для кого не секрет, в частности, что различные сцены кинофильма редко снимаются с первого раза. В виду особенностей операторской работы актерам приходится по несколько раз отыгрывать один и тот же фрагмент сценария, вновь и вновь вызывая в себе необходимые переживания. Критики видят здесь принципиальное отличие актерской работы в кино от работы артистов в театре. Нет речи о сохранности одного и того же эмоционального состояния. Когда актер десятки раз «переигрывает» эмоцию, ее изображение просто не может быть одинаковым. На первый план в данном случае выходит монтаж и, в конечном итоге, зритель имеет дело с ладно склеенными фрагментами разных способов представления актером одной и той же сцены, эмоции, переживания. Так, призрачность воспринимаемого кинофрагмента увеличивается во много раз, поскольку, по сути, кинозритель не только не может

участвовать в реальном времени кинопроцесса, но даже лишен возможности восприятия происходящего на экране в какой-либо одновременности.

В этой связи актеры, участвовавшие в режиссерских проектах Ридли Скотта, особенно ценили его способность организовать съемку сцены сразу несколькими камерами. Таким способом режиссеру удавалось приблизить качество актерской игры в кино к характеристикам театрального представления. Актеру не приходилось по многу раз повторять одну и ту же сцену, чтобы оператор мог снять ее с разных планов, а затем смонтировать. Съемка осуществлялась «в реальном времени» сразу в нескольких планах. В результате, на киноплёнке запечатлевался, если можно так выразиться, призрак первого порядка (по крайней мере, не дробный план, а ситуация в ее цельном варианте). Разрывов во времени съемок и представления не происходило. Кадр «считывал» отзвуки кинематографического эха в его первоначальном виде. В качестве зрителя мы всегда сталкиваемся с подобным «эхом» когда-то пережитого (будь то переживание автора романа, который был положен в основу киносценария, или особое видение режиссера, индивидуальный способ «вживания» актера и т. п.), создающие ни с чем несравнимое *пространство кинокадра*.

Для многих режиссеров *пространство кадра* неотделимо от *пространства человеческого обитания*, которое, в свою очередь, может быть выражено в дилемме: *город или то, что находится вне него*. Другим, *внегородским* пространством, в равной мере оказываются деревня, пустыня, поле, лес, горы и т. п. Важно, чтобы место, в котором обитает человек, можно было с чем-то сопоставить. Всегда нужен посредник, особого рода медиатор (реальный или воображаемый – уже не имеет принципиального значения). Таким образом, город (или любое связанное с человеческой жизнедеятельностью, а также, напротив, казалось бы, незатронутое ею в порядке антагонизма пространство) в кинематографе представляет собой некую неизбежную совокупность декораций, каждая из которых порождает конкретный смысл. Идея кинофильма (которую стремится выразить режиссер) не может быть осуществлена без раскрывающего ее окружения. Точно также как человек не может существовать вне каких-то смыслообразующих вещей или факторов.

Для режиссеров, безусловно, процесс съемки кинофильма неразрывно связан с поисками такого места действия, которое само по себе могло быть транслятором целого ряда смыслов. Каким образом это достижимо? На этот вопрос каждый режиссер имеет свой оригинальный ответ. Но есть нечто общее. Набор смыслов для любой кинокартины поставляют ее декорации, знаковость, скрытая

в вещах, которые располагаются в каком-то месте. Вот что имеется в виду, когда говорится о принципиальной *обитаемости* пространства кинокартины. Кинокартина населена смыслами, которые способны дешифровать только люди (если рассматриваются представители разных эпох, то процедура дешифрации усложняется и требует еще большее количество посредников).

Обитаемость не только является неотъемлемой чертой *местности, обжитой людьми*. Любая другая условная территория – будь то воображение, сновидение, воспоминание, переживание – для того, чтобы быть воспринятой, должна быть обитаемой. Иными словами, мы можем воспринять (понять и т. п.) только то, что вписывается в масштаб наших качеств, представлений и т.д. Безусловно, представления могут меняться, мы можем изучить, например, иностранный язык и таким образом обжить пространство незнакомой для нас культуры. Но для понимания (равно как и для переживания или другого контакта), свойство обитаемости является образующим. Такова, в принципе, дилемма своего и чужого, уже имеющая известные средства разрешения¹⁴⁰. Когда перед режиссером возникает вопрос о месте, где будут проходить съемки, его поиски приобретают почти сакральный характер. Какой-то фильм должен быть снят именно в Москве, другой – в Риме, Неаполе, Лос-Анджелесе или вообще – полностью придуманном и реконструированном городе, не имеющем реальных аналогов. В случае если место найдено, никакой другой город уже не подойдет для целей данной картины. Конкретный город в представлении режиссера уже начиненный освоенными знаковыми системами, оказывается тем предельным и принципиальным пространством, в котором может быть реализована его идея.

Места обитания людей концентрируют в себе самые разные оттенки человеческой культуры и жизнедеятельности. Каждый город несет на себе печать одной или нескольких (иногда множества) культурных традиций. Повседневная (или, напротив, праздничная) жизнь человека заполняет до краев, впечатывается в черты его местопребывания. Таким образом, архитектура городов вбирает в себя огромное количество знаков для расшифровки, смыслов для транслирования, кодов для декодирования или перекодирования¹⁴¹.

Итак, кинопризрак – фрагмент человеческой жизни, подмеченный каким-то режиссером и помещенный в декорации города, который становится, таким образом, обитаемым. Когда, например, Максим Камеррер, герой знаменитого романа братьев Стругацких «Обитаемый остров» (1968), экранированного Федором Бондарчуком (2008), впервые высаживается на планету Саракш, она представляется ему

¹⁴⁰ Вальденфельс Б. Мотив чужого. Минск: Пропилеи, 1999.

¹⁴¹ Эко У. Отсутствующая структура. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998.

как необитаемое пространство, принципиально «не свое», чужое, не-человеческое пребывание, некий «не город». Территория без жителей, пустынная, отравленная радиацией, воспринимается молодым героем как необитаемый остров, высадившись на который он превращается в современного Робинзона. Но даже непредвиденные обстоятельства аварийной посадки не будоражат молодого человека так, как обнаружение того факта, что его остров *обитаем*.

Вслед за Стругацкими, а затем – за Бондарчуком мы, в свою очередь, задаемся вопросом: какой город (в пределе – страна) может реализовать сюжетный замысел романа, а позднее кинокартины? На самом деле представления Стругацких и Бондарчука о месте действия вообще и образе имперского города, куда попадает главный герой, в частности, кардинально различаются. В другой статье мы уже говорили о несхожести описания места действия авторами романа, Аркадием и Борисом Стругацкими, и режиссером кинокартины, Федором Бондарчуком¹⁴². Но теперь хотелось бы расставить ряд важных, на наш взгляд, акцентов.

Во-первых, в романе описание города, куда попадает Максим Камеррер, напоминает типичные черты российской столицы (или современного Стругацким довольно большого города). Визуально город делится на две части: центральная – довольно чистые мощеные улицы, крупные каменные или кирпичные здания с разноцветными витринами; окраина – грязные, разбитые дороги, убогие деревянные строения, очень плохое освещение или полное его отсутствие. Цивилизация, если о таковой можно говорить в данном случае, затрагивает только центральные районы города. Вместе с тем, архитектура центра не отличается особым разнообразием. В основном, это стандартные, серые здания, единственным украшением которых являются витрины разных магазинов и придорожных кафе. Максим даже отмечает, как нерационально используется в данном городе пространство. Движение транспорта осуществляется только по земле (или в ряде случаев – под землей), а воздушная территория никак не задействована.

Во-вторых, горожане, которых Камерреру удастся рассмотреть на центральных улицах, отличаются той же серостью и некрасивостью, даже ущербностью, как и здания, в декорации которых они помещены. Безликие, вытянутые лица, сторбленные, словно окружающие каменные стены давят на них фигуры – в основном рабочие в одинаковой униформе. Каждая эмоция переживается ими «хором», синхронно, словно линия кирпичей, из которых сложены

¹⁴² Севастеенко А. Мультикультуральный мир (на основе кинокартины Федора Бондарчука «Обитаемый остров») // Мультикультуральная современность: Урал–Россия–Мир: Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции Гуманитарного университета. Екатеринбург, 2009. Т. 1. С. 257–256.

мостовые. В свою очередь, жители окраин – мрачные личности, в основном бедняки и бандиты, внешний вид которых легко вписывается в полусгнившие деревянные строения, среди которых они обитают. Не удивительно, что героя неожиданно радует встреча в одной из забегаловок с девушкой, совсем непохожей на остальных горожан. Максим отмечает, что и в этом городе есть красивые лица. Но особенно показательна сцена в романе, когда Максим провожает Радугу (встреченную им девушку) домой. Герои покидают освещенный квартал города и попадают в клоаку окраины, идут по грязной темной улочке, а знаменитая сцена схватки Камеррера с бандитами разыгрывается под полуразрушенной аркой, которую едва освещает качающийся на старом проводе фонарь. В таких условиях герой не ожидает встретить нормальных людей, поэтому напавшие на них бандиты представляются ему дикими зверями, подобными тем, с кем он сражался на другой планете.

Название планеты как таковое в книге не звучит. Упоминается лишь распространенное ругательство «масаракш», что в дословном переводе означает «мир, вывернутый наизнанку». Идеальный герой (не имеющий опыта жизни «нормальной», достаточно низкой цивилизации) попадает в ситуацию, которая в буквальном смысле слова переворачивает все его представления. Авторы романа искусственно меняют точку зрения читателя, метафорически объясняя странности в миропонимании обитателей планеты физическими свойствами ее атмосферы. Читателю представляется мир, вывернутый наизнанку, неправдоподобный. Благодаря оптическому обману, горизонт планеты Саракш уходит вверх, образуя подобие чаши с высокими краями. Ученые на планете выстроили в этой связи теорию, согласно которой планета является пузырем, находящимся в бесконечной тверди и заполненным воздухом; внутри пузыря головами в центр находятся люди. Таким образом, не может быть никаких других планет или миров, кроме Саракша.

В-третьих (и это – самое замечательно в идее Стругацких), мир, в который попадает Камеррер, по сути, является нашим, современным миром. В нем нет ни грамма фантастики. Единственное, что представляется в романе фантастичным, это предоставленная герою (и нам, читающим роман, вместе с ним) уникальная возможность выйти за рамки привычного мировоззрения; взглянуть на мир глазами человека, который не является его частью и поэтому никак не связан со стереотипами восприятия существа, находящегося внутри замкнутой системы.

«Мир наизнанку» Стругацких очень узнаваем; он символизирует Россию середины XX в. Недаром, будучи написан в 1968 г., роман претерпел около 900 цензурных правок. Как иначе могла быть допущена к печати книга, в которой авторы метафорически

описывали современную им ситуацию, в то время как на глазах у большей части населения России были надеты «шоры» идеологии, пропаганды, рекламы и т. д. Интерпретация, даваемая аналогичной ситуации в романе, объясняет слепоту обитателей Саракша действием чуда планетарной техники – башен противобаллистической защиты, а на самом деле – башен-излучателей особого вида энергии, под воздействием которой большинство жителей планеты утрачивают способность мыслить самостоятельно. Доверчивые, как дети, саракшане следуют любым указаниям Известных Отцов – анонимных властителей планеты, по сути, чиновников. Заметим, что даже чиновники, в основных чертах своего поведения, полностью соответствуют образу бюрократии, которая веками складывалась в российском государстве. Столь же знаком любому россиянину фанатизм, демонстрируемый жителями Саракша в моменты лучевой атаки: истошное пение гимнов, отчаянные призывы и лозунги, стремление отдать жизнь за великих властителей государства и т. п.

Несколько иначе представляет в киноверсии романа облик имперского города и его жителей Федор Бондарчук. Мы видим на экране мегаполис с активно развитой социальной структурой. Ландшафт для развития режиссерской мысли представляет фантастический (принципиально вымышленный) город-небоскреб. Значимость его мега-характеристик режиссер подчеркивает самыми невероятными архитектурными решениями. Высотные здания из стекла и металла задают формат этого нового типа обитаемости. Мегаполис Бондарчука, исчерченный магистралями наземного и воздушного уровней, полностью соответствует идее развития техногенной цивилизации. Такими же причудливыми (и, заметим, неповторимыми) оказываются костюмы актеров, задействованных в массовке. От унылой однообразности униформ, описанной Стругацкими, не остается и следа. Фантазия художника по костюмам, в свою очередь, нисколько не уступает воображению декораторов.

Жизнь в имперском городе буквально бурлит, поражая зрителя невероятным разнообразием причудливых вещей, начиная от ассортимента разбросанных по улицам лавочек, и заканчивая невиданной конфигурацией блюд в придорожном кафе. Лес, где герой обезоруживает вражеские танки, подземелье крепости, а затем и пустыня, в которую вынужден отправиться экранный двойник Камеррера, равно как и город мутантов, белая субмарина и многое другое также обладают в видении Бондарчука своими фантастическими и очень зрелищными чертами. Нельзя сказать, что общий пафос романа при этом утрачивается. Но он переходит на новый уровень. Основным проявлением «вывернутости», «ненормальности» с точки зрения моральных ценностей и идеалов,

свойственных современному нам цивилизованному человеку, оказывается качество отношения друг к другу обитателей Саракша. Максима поражает, что они, не задумываясь, могут пытаться женщин, убивать детей, мотивируя свои действия ничем не обоснованным заявлением о том, что те якобы являются вырожденками.

Несмотря ни на что, Борису Стругацкому кинофильм понравился. Не давая оценок жанру, в котором он был снят, автор одобрил новаторство режиссера и, в частности, его выбор актера на главную роль. В роли Камеррера, как известно, снялся молодой человек (Василий Степанов, так же, как и его прототип, на момент съемок 20-летнего возраста), еще не имеющий опыта работы в кино и вообще – актерской работы, не обученный азам профессии.

Журналисты (в многочисленных рецензиях, заметках по поводу фильма, а также в интервью с разными участниками кинопроекта) любят подчеркивать тот факт, что история вхождения в профессию Василия Степанова аналогична ситуации, в которой оказался его герой. Съёмочная площадка стала для молодого человека тем незнакомым киномиром, в котором ему еще предстояло освоиться; причем мир этот оказался вывернутым наизнанку, поскольку некоторые «задворки» актерской профессии невозможно было заранее себе представить. Так обстояло дело с физическими нагрузками, сложностью игры некоторых эмоционально насыщенных сцен, перемежающейся с терпким матом Бондарчука в случаях, когда роль у Степанова «не шла», а также провокаторским юмором Сергея Гармаша, исполнителя роли Зефа, главы революционного подполья. От всего этого текст роли просто вылетал из головы Степанова. Таким образом, картина Бондарчука уже на новом кинематографическом уровне продолжила эксперимент Стругацких.

Но киногород (в масштабе съёмочной площадки) не ограничивается только архитектурой. Обитаемым его делает целая совокупность смыслов, невидимых для невооруженного глаза культурных или антикультурных мелочей, складывающихся в какую-то почти неуловимую атмосферу. Даже если киногород необитаем (по какой-то причине представлен без жителей), он все равно таковым был, а значит, может быть воспринят в рамках какой-то знаковой системы. Во многих городах-призраках можно обнаружить следы жизнедеятельности прежних обитателей (остатки декораций и т. п.). То есть общая характеристика города (или местности) в кино остается неизменной.

Населяют такого рода киногорода самые различные призрачные персонажи. Вымышленные (или отчасти вымышленные) они оказываются в нереальном для кинозрителя пространстве и времени разворачивания киносюжета. Наивно предполагать, к примеру, что кто-либо из нас на самом деле может посетить школу

волшебников из киноверсии романа о «Гарри Поттере» (2001–2008) или стать участником фантастических приключений героев «Золотого компаса» (2008). Мир магов, демонов и фей, чье существование делает возможным время и пространство кинофильма, призречен для нас не потому, что нереален в общепринятом смысле слова, а потому что мы никогда не можем оказаться его современниками. Чем более реальными кажутся кинопризраки (насколько *обитаемым* представлено в фильме пространство, где они существуют), тем очевидней эффект вовлечения зрителя в события киноистории. Другими словами (даже не будучи детьми), мы всегда можем в своем воображении перенестись на остров Ним (место действия в одноименном кинофильме (2008) режиссеров Марка Левина и Дженнифер Флэкетт), почувствовать вкус соленой воды, удары ветра во время бури; всерьез испугаться, когда утлое судно отца девочки переворачивается под накатившей волной. Киногород как территория призраков (никогда не достижимая в реальном времени и пространстве) принимает на себя в кинофильмах самых разных режиссеров значимость смыслообразования.

В фильме «За облаками» (1996), снятом Вимом Вендерсом в соавторстве с Микеланджело Антониони, нам представляется история, рассказанная экранным двойником режиссера. На наших глазах рассказ-размышление превращается в судьбоносное путешествие по городам, сопровождаемое цитатами из собственных заметок автора о поисках смысла жизни. Фильм снят по мотивам знаменитой книги Антониони «Тот кегельбан над Тибром», собрания небольших рассказов, отражающих сложный сплав режиссерской фантазии, наблюдений художника и зарисовок с натуры, в которых Антониони когда-то видел основу будущих, еще не снятых фильмов¹⁴³. Фрагменты разных историй и событий связывались с различными впечатлениями, оставленными в сознании автора той или иной местностью. Полет на самолете над советской Средней Азией, описанный в начале книги (в рассказе «Горизонт событий»), действительно, был решающим. При помощи Вендерса бессвязные клочки впечатлений Антониони оформились в череду коротких кинопес, соединенных скользящей по сюжетам нитью размышлений режиссера.

Почему история, случившаяся с героями первой кинопесы, могла произойти только в Ферраре и ни в каком другом городе? Юноша встречается девушку (оба невероятно красивы), незаметно для самих себя молодые люди начинают общаться и между ними

¹⁴³ Севастеенко А. Мультикультуральный мир (на основе кинокартины Федора Бондарчука «Обитаемый остров») // Мультикультуральная современность: Урал–Россия–Мир: Материалы XII Всероссийской научно-практической конференции Гуманитарного университета. Екатеринбург, 2009. Т. 1. С. 257–256.

завязываются весьма необычные отношения. Только феррарец, писал в эссе «Хроника одной несостоявшейся любви» Антониони, может понять, что такое связь, длящаяся одиннадцать лет, хотя в действительности ее вообще нет, и не было.

Антониони пишет так же, как снимает: внимательно вглядываясь в малейшую деталь, мельчайший разворот события и всего того, что его окружает. Каждое строение в городе, движение ветра, звук дождя, мимолетная улыбка на губах прохожего, малейшая мысль, промелькнувшая в его голове, становятся предметом пристального разбирательства. Время события приравнивается к времени кинофильма. Вернее, кинофильм длится ровно столько, сколько длится описываемое в нем событие или даже его рассмотрение режиссером в малейших особенностях.

Замысел фильма «За облаками» первоначально отличался от истории, рассказанной в книге «Тот кегельбан над Тибром». Историю подсказал режиссеру один его приятель как-то после вечеринки, закончившейся глубокой ночью разговором на знаменитом углу виа Савонаролы и виа Праисоло. История была об одном молодом человеке, который влюбился в девушку, не отвечавшую ему взаимностью. Время шло, а герой все не сдавался, но и не торопил события. Надо знать, что такое абулия, которую воспитывает в людях город, откуда он приехал. У Феррары тех времен, отмечает в своих записках Антониони, было свое непостижимое очарование, заключавшееся в беззаботности и аристократизме, с которыми она открывалась своим жителям.

В фильме улицы маленького городка со старинными зданиями, украшенными изящными букетами цветов в каменных горшках следуют за героями, словно исполинские тени. Каждый поворот, который им приходится преодолевать, является знаковым. В городе невероятно тихо, верхушки домов и анфилады арок заливают чистые молчаливые лучи солнца. Также разговор героев вращается вокруг темы молчания. Выходит, слова не нужны, когда молодых людей окружает столько знаков, свидетельствующих о взаимности их чувств. Но вдруг выясняется, что только юноша не нуждается в словах для самовыражения. Девушка покидает маленький городок, переезжает в большой шумный город, начинает встречаться с другим мужчиной. При этом она тщательно, с каким-то религиозным фанатизмом, собирает письма, в которых другой мужчина объясняется ей в любви. Оказывается, что каждая женщина нуждается в том, чтобы с ней разговаривали. Юноша, напротив, глубоко убежден в том, что слова в отношениях — не главное. Чувства, если они подлинны, невозможно выразить. Всегда останется нечто недосказанное. Именно в молчании, окутывающем напряженную имитацию нежных прикосновений

к телу возлюбленной, видится ему подлинная откровенность интимных отношений.

В другом фрагменте фильма герой-рассказчик (он же – режиссер) оказывается вовлеченным целый ряд трагических событий. Случайно он сталкивается с девушкой, утверждающей, что она убила собственного отца, причем молодая преступница может в точности сосчитать, сколько раз вонзила нож в грудь несчастного. Главной сценой действия в пьесе становится площадь города, которую то и дело перебегает отчаявшаяся девушка. Для нее незнакомец (знакомый нам режиссер) становится спасительной соломинкой, поводом обрести самостоятельность. Девушка с головой бросается в любовную связь, постепенно допуская рассказчика не только до своего тела, но и до самых скрытых глубин своего сознания.

Далее мы видим, как муж изменяет жене – красивой и интеллигентной женщине – доводя ее до полной потери самообладания. Казалось бы, жизнь супругов устроена наилучшим образом: хорошая работа, богатый особняк, в котором все находится на своих местах. Но вот уже много лет муж не может разорвать связь с девушкой, однажды встреченной им в маленьком кафе. Девушка оказалась иностранкой, взгляды и поведение которой совершенно не совпадали с привычным ритмом и жизненными устоями благопристойного супруга. Подсев за столик к незнакомцу, юная соблазнительница рассказала ему одну историю, только что прочитанную ею в журнале. В статье говорилось об аборигенах какого-то острова, которые, будучи нанятыми в качестве проводников, передвигались медленно, чтобы дать возможность своим душам не отставать от них. Так, посредством слов, один, выбившийся из общего ряда кирпичик, разбил целую стену, сложенную из традиций, культуры, морали и т.п. Муж, не переставая, по сути, любить свою жену, начал ей изменять. Не удивительно, что жена, чувствуя себя потерянной в ранее знакомом, а теперь слишком великом для нее одной доме, бежит, чтобы затеряться в городе, прячась в огромном небоскребе, полном квартир, где обитают такие же одинокие, как и она люди.

Но самое сильное, пожалуй, впечатление производит последняя пьеса, в ходе которой мы следуем за молодой девушкой, которая направляется в церковь. При выходе из подъезда она сталкивается с молодым человеком, предлагающим ее проводить. Девушка не сопротивляется, но поначалу и не выражает особого интереса к беседе, которую затевает юноша. Тема беседы – также замысловата, как повороты, переходы и закоулки, которые приходится преодолеть беседующей паре по пути к церкви. Как будто город провожает столь не совместимую на первый взгляд пару, не переставая удивляться, что они до сих пор не разошлись. Речь заходит обо всем: о красоте цветов, о сути молитвы, о замысле бога

и судьбе, уготованной каждому человеку. То и дело разговор сбивается на окольные домогательства юноши, который пытается всеми средствами добиться симпатии своей спутницы. Только достигнув, наконец, церкви, он сдается и умиротворенно засыпает, прикорнувшись на скамье под мерную разноголосицу служащих. Когда в конце обратного пути выясняется, что девушка является монахиней и на следующее утро возвращается в монастырь, стены города словно смыкаются над головой влюбленного. Мы видим череду кадров, в которых стремительно кружатся разные улицы, фонтан, рядом с которым сидели юноша и девушка и беседовали, еще ничего не понимая. Город, оказывается, может быть не только местом действия, но его предсказателем.

Странное впечатление, складывающееся от просмотра разных кинопес, вошедших в картину «За облаками», можно объяснить только одним способом: вместе с режиссером мы словно «отправляемся в кино», которое он снимает. Курсируя из города в город, мы встречаемся с разными призраками, вызванными воспоминаниями Антониони. Что-то режиссер пережил сам, что-то — подглядел, проходя по улице, а другое — просто вообразил.

Обитаемое пространство фильма, в котором имеют место разные истории человеческих отношений, имеет одну особенность, характерную для режиссерского взгляда именно Антониони. Перед нами простираются улочки, здания, площади, пристани и другие неотъемлемые атрибуты городов, которые способны говорить и транслировать смыслы, подразумеваемые режиссеров помимо диалогов, которыми обмениваются участники разных кинопес. Уходящие вдаль пустынные улицы, например, или открытые пространства безлюдных площадей, по которым гуляет ветер, символизируют спокойное одиночество. Каменные дома с широкими ставнями и винтовыми лестницами, тихие старинные парки, также как полупустой кинозал и бесшумное движение вышедших из него зрителей указывают на приоритет передачи смысла через молчание. Знаки тишины оказываются в представлении Антониони не менее осмысленными, чем диалоги или монологи-размышления.

К той же мысли приводит зрителя черно-белое зрение (призрачное по определению), отличающее взгляд самого Вима Вендерса и представленное в его легендарной дилогии «Небо над Берлином» (1987) и «Так далеко, так близко» (1993).

Почему город, населенный ангелами, должен быть именно Берлином? На самом деле, ответ не так уж очевиден. Возможно, подобный сюжет мог развернуться в любом другом городе. Но уникальные ассоциации рождаются у режиссера только в отношении Берлина. Только его жители, по замыслу Вендерса, могут бродить по улицам, томимые личными проблемами, рассуждать о самых

незначительных вещах, таким образом, будто в них заключается смысл существования. Для ангелов равноценны монологи юной женщины, впервые обретшей радость взаимной любви или юноши, вконец отчаявшегося и готовящегося покончить жизнь самоубийством, равно как и рассуждения пожилого человека, никак не могущего понять устремлений своего внука. В них звучат отголоски полной радостей и страданий, противоречивой и необъяснимой земной жизни. Конечно, никогда не ошибаться – великий дар, но именно в ошибках проявляется ценность каждого прожитого мгновения.

На немецком языке фильм назывался «Крылья желания». Лишенные доступа к простым радостям, ангелы мечтают вкусить то, что люди не ценят, считая рутинной, повседневностью, обыденностью. Аромат только что сваренного кофе, вкус жареной сосиски, цвета разных красок, которыми размалеван бетонный забор, мокрые капли дождя на стеклах уснувших автомобилей, чувство тепла или холода, состояние любви и многое другое из того, что испытывает обычный человек. Ангелы умозрят, не видя внешних качеств вещей. Их сердца не подвластны соблазнам, которые излучают земные качества объектов, что позволяет ангелам видеть вещи такими, какими они, по сути, являются¹⁴⁴. Но какова ценность знания того, что есть любовь, если ты ее никогда не испытывал? Непосредственный контакт с истиной не может заменить чувствительности восприятия. Поэтому ответ школьника на уроке или то, что учительница рассмеялась, кажется ангелам бесценными крупинками земного существования. А что может быть *более земным*, наполненным осколками бытия тысяч и тысяч людей, как не пространство города?

Култ города как территории, на которой способно осуществиться видение режиссера, особенно ясно проявился у Вендерса еще в «Алисе в городах» (1973), где главная героиня, маленькая девочка, путешествующая, становясь камнем преткновения для встречающихся на ее пути людей, словно акробатка Мина из гетевского «Вильгельма Мейстера». Алиса способна познавать и путешествовать, как Мина – соблазнять и удовлетворять одновременно. Каждый город встречает ее новыми декорациями. Каждая новая остановка в пути к самопознанию делает героиню на один призрачный год взрослее.

Список примеров и аналогии можно продолжить. Тем не менее, значимость территориального фокуса для кинематографа останется неизменной.

Некоторые выводы.

Итак, чем являются *призраки кино* и что делает *обитаемыми города*, включенные в мир кинематографа?

Во-первых, киномир всегда отсылает относящегося к нему субъекта (будь то зритель, актер, режиссер или любой другой член

¹⁴⁴ Вендерс В. Логика изображения. М.: Б&К, 2003.

съемочной группы) к какой-то *призрачной*, «своей» для него, а, значит, обитаемой территории. Не всегда, правда, каждый из как-либо отнесшихся к одному и тому же фильму субъектов, его принимает (понимает, обживает и т. п.). Например, весьма ограниченное количество зрителей могут считать доступными, «своими», понятными фильмы Ларса фон Триера (в частности, «Элемент преступления» (1984), «Эпидемию» (1988) или «Идиотов» (1998)).

Во-вторых, пространство кино – это всегда призрачное пространство, которое локализуется в декорациях местности, важной для режиссера и значимой для большинства кинозрителей, что делает кино беспрецедентным способом переживания, изобретенным человечеством.

В-третьих, пространство города является *обитаемой территорией*, в рамках которой для зрительской аудитории становятся доступными сюжеты самых разных кинофильмов, независимо от их национальных, региональных и, в целом, культурных характеристик.

СПЕЦИФИКА ПОНИМАНИЯ БЫТИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ

Е. В. Биричева

*аспирантка 2 года обучения кафедры онтологии и теории
познания Департамента философии Института социальных
и политических наук Уральского федерального университета
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина,
г. Екатеринбург*

Онтология – это рискованное дело: хаосмос,
из которого возникает космос¹⁴⁵.
Ж. Делёз

Говорить о бытии в философии – это, пожалуй, самое трудное занятие, которое не только требует одновременно предельной искренности с собой и в то же время жесткой строгости к себе, но и оставляет мыслителя в полном одиночестве. Мы можем говорить только о своем бытии, а о «бытии вообще» мы можем предполагать только со своей точки зрения. Кроме того, разговор о бытии одновременно и самый короткий, и самый длинный. Об этом следует говорить вначале, давая ключ к пониманию дальнейшего философствования. Поэтому выражение своих бытийных интуиций неоспоримо. Но в то же самое время это разговор длиною в жизнь: о чем бы мы ни говорили, мы говорим в свете своего понимания бытия, которое «преломляется» или «отражается» в каждом слове нашей речи.

¹⁴⁵ Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. С. 245.